



Pavao Pavličić

RIKARD JORGOVANIĆ, »NA PRAGU«

interpretacija



Na pragu stojim tvoje sobe,
Al ne usuđujem se ući,
U sobi nešto slatko miri
I zvone zvuci zamirući.

Ne gledajuć te vidim tebe
Kod glasovira sjediti nujnu,
I ručicama skladat pjesan
Žalobitu i slatkočujnu.

Sve nježnije i tiše zvuci
Daleko u dalj tamnu hrle,
I čujem, gdje ti krila duše
Žestokom strašću nekog grle.

1.

Pjesmu *Na pragu* napisao je Jorgovanić u dobi od dvadeset i dvije godine, 1875. Premda su mu 1890. posmrtno izašle *Sabrane pjesme*, zanimanje za njegovu poeziju sve je više jenjavalo. I onda, međutim, kad se ponovno javio (u tridesetim i četrdesetim godinama našega stoljeća)¹ interes kritike kretao se oko onih pjesama koje svojega autora nedvojbeno smještaju u tokove hrvatske poezije njegovoga vremena. Zato su valjda i sve antologije uglavnom složne u izboru iz Jorgovanićeva pjesničkog djela; ni u jednu od njih pjesma *Na pragu* nije uvrštena.

A ipak, ona se — barem iz današnje perspektive — po mnogim svojim osobinama ističe u Jorgovanićevu opusu, kao što je i taj opus jasno prepoznatljiv na podlozi lirske produkcije svojega vremena. Ako je, naime, većini ostalih Jorgovanićevih pjesama razmjerno lako pronaći oslonce u tradiciji i utvrditi u čemu one od te tradicije odstupaju, pjesma *Na pragu* djeluje, reklo bi se, samoniklo i neobično. Razlog je tome prije svega u činjenici da je ona daleko manje eksplicitna nego što je to slučaj s drugim lirskim sastavcima u ono vrijeme u nas; dapače, ona je enigmatična i složena u mjeri i na način koji je čini posve iznimnom.

Te njezine osobine postaju jasne onoga časa kada joj sadržaj pokušamo izreći u racionalnim terminima, jer se pokazuje da je to veoma teško. Kazivač pjesme — kojega za prvu ruku možemo identificirati s lirskim subjektom — stoji na pragu nečije sobe i ne usuduje se da u nju uđe, pa i ne ulazi, sve do kraja. Ne znamo pri tome jesu li vrata sobe otvorena ili zatvorena, jer se o tome ništa ne kaže, a formulacija dopušta oboje. Moguće je, zato, da kazivač samo prisluškuje pred vratima sobe, ne otvarajući ih; moguće je, međutim, također i da su vrata otvorena, pa da se kazivač ne može odvažiti da pogleda u sobu; jer, on nekoga u njoj vidi i ne gledajući. Osoba kojoj se pjesma u drugome licu jednine obraća nije precizno identificirana; o njoj saznajemo samo nekoliko stvari: prvo, samo po jednome obliku pridjeva shvaćamo da je ona žena (*nujnu* u drugom stihu druge strofe) i drugo, doznajemo što ona čini — svira na klaviru neku tužnu pjesmu, dok joj misli lete, upućene nekome tko je daleko. Nije sasvim jasno kakav je kazivačev odnos prema toj osobi, premda se iz cjeline pjesme — a zbog razloga o kojima će dalje biti riječi — može zaključiti da je to osoba koju kazivač ljubi. Nema, međutim, nikakve tekstualne potkrepe za tak-

¹ Spomenute *Sabrane pjesme* uredio je August Harambašić; 1933. izišao je prvi svezak Jorgovanićevih djela, ali ne i ostali; 1934. Kambol ga je uvrstio u svoju *Antologiju novije hrvatske lirike*, a 1943. izišlo je najpotpunije izdanje pjesnikovih djela pod naslovom *Ukupna djela Rikarda Jorgovanića*, što ga je uredio Julije Benešić. 1961. objavio je Nedjeljko Mihanović sveščić pjesnikove lirike pod naslovom *Izabrane pjesme*, poprativši ga informativnim pogovorom u kojemu baca nešto novoga svjetla na taj lirski opus, a sve to proširuje i dopunjuje u svome predgovoru Jorgovanićevih izabranih stihova u ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (Marković, Vukelić, Palmović, Jorgovanić, knjiga 44, Zagreb 1970). Prvi veći tekst o Jorgovanićevoj poeziji i prozi u poslijeratnom razdoblju potječe iz pera Miljenka Majetića i nosi naslov *Zanemareni Jorgovanić*, »Krugovi« 10, Zagreb 1958.

vu pretpostavku, jer se o tome ništa izravno ne kaže. To je potrebno već ovdje dobro uočiti: budući da ženska osoba kojoj se pjesma obraća nije jasno uobličena, nije precizno ocrtana ni relacija između nje i kazivača, jer se ne zna kakav je ženin odnos prema njegovu kolebanju da uđe u sobu; može se tek pretpostaviti da je ona prema tome kolebanju ravnodušna, jer je zabavljena drugim mislima. Pođemo li u tome smjeru i malo dalje, prihvaćajući tumačenje da je osoba u prostoriji kazivačeva draga, morat ćemo zaključiti da pjesma govori o neuzvraćenoj ljubavi ili o ljubomori; u takvome slučaju treba nekoga tko je ogrljen krilima duše shvatiti kao drugoga čovjeka kojega žena u sobi voli. Ni za to, međutim, nema nikakve potvrde u tekstu, nego se takvi zaključci nameću tek kao rezultat tumačenja pjesme, a ne na osnovi razumijevanja njezina sadržaja. A tako je i s drugim elementima. Nije, na primjer, jasno zašto zvuci *daleko u dalj tamnu hrle*, jer se i to može tumačiti na najmanje dva načina. Prvo, moguće je da je riječ o tamni u doslovnome smislu, pa u tome slučaju treba pretpostaviti da je mrak ili u sobi gdje žena sjedi, ili vani — da je, recimo, noć, a soba da je rasvijetljena. U tome slučaju onda ostaje pitanje je li i kazivač vani u noći (u kojem bi slučaju ženine misli možda mogle grliti i njega, ako ona ne zna da je on tu) ili se pak nalazi u nekoj od osvijetljenih prostorija kuće, pa je onda on iz ženina razmišljanja isključen. Drugo, ako tamnu daljinu treba shvatiti metaforički, onda je stvar još složenija, jer tamnost može biti svojstvo pridato daljini uopće, ali može biti i kvalifikativ za neku posebnu daljinu, recimo tamninu osjećaja, strasti ili slično, ili opet za složenost glazbe same, što bi onda tražilo još niz dodatnih objašnjenja. A njih je moguće davati istom na osnovi cjeline pjesme, kao što se sve te pretpostavke istom nakon susreta s cjelinom pjesme i nameću.

Pjesmu je ovu, naime, moguće razumijevati samo kao cjelinu, jer nam njezini dijelovi, sami za sebe, malo govore. Dapače, velik dio njezina učinka — da kažemo već ovdje — i počiva na tome čitateljevu nesnalaženju, na nemogućnosti da shvati što se zbiva, i istodobno na sugestiji da se zbiva nešto važno. Kroz velik dio pjesme čitatelj, kao i kazivač, putuje, zapravo, vezanih očiju, ne videći, nego samo naslućujući. Pogledamo li, tako, što saznajemo nakon prve strofe, zagledamo li bolje u njezin tekst, bit će jasno da je informacija malo. Saznajemo tek gdje je kazivač, što čuje i osjeća, ali ne znamo ni čija je soba, ni u kakvome je odnosu kazivač prema toj osobi, ni kakav je uopće kontekst situacije u kojoj se sve zbiva. Pjesnik nas, dakle, ostavlja da naslućujemo: imamo pre malo informacija da bismo išta znali određeno, a dovoljno, ipak, da osjetimo sugestivnost situacije. Na neka ćemo pitanja dobiti odgovor tek kasnije, pa ćemo tako u drugoj strofi saznati tko je osoba kojoj se pjesma obraća (saznat ćemo, naime, toliko da je žena), a shvatit ćemo da zvuci iz prve strofe dolaze s klavira. Ni tu nam se, međutim, neće otkriti što je to što miriše, ali ćemo moći naga-

dati da je to ženin parfem; neće nam se, uz to, otkriti ni druga jed-
na važna stvar, naime zašto se kazivač ne usuđuje ući. Otvorit će
se, uz to, još najmanje dvije dileme: prvo, zbog čega je žena u so-
bi nužna; drugo, na koji način kazivač nju ne gledajući vidi. Na pr-
vo pitanje moći će se, premda samo nagađajući, odgovoriti na os-
novi teksta treće strofe: moći će se, naime, reći da je žena nužna
zato što joj se misli bave nekim tko je daleko. Tu, također, postoji
i mogućnost odgovora na drugo pitanje: opet nagađajući, reći ćemo
da kazivač nema hrabrosti da uđe u sobu zato što znade ili osjeća
da je žena zabavljena mislima o nekome drugom, pa ga to priječi
da je ometa ili da joj se nameće. Drugo pitanje, međutim, naime pi-
tanje kako to kazivač ne gledajući vidi, ostat će i ovdje bez od-
govora, i upravo se na tome mjestu pokazuje sva enigmatičnost i
složenost Jorgovanićeve pjesme.

Pođemo li, naime, još jednom od podatka da kazivač ne gleda-
jući vidi, morat ćemo zaključiti da on ono što se u sobi zbiva (že-
nino sjedenje kraj klavira i razmišljanje o nekome drugom) ili zna-
de, ili naslućuje. U tome slučaju više uopće nije sigurno da se u
sobi sve zbiva upravo onako kako je opisano: dovedena je u pita-
nje tvrdnja da je žena u sobi nužna (to može biti kazivačeva pretpostavka), dovedeno je u pitanje čak i to da je to u sobi doista up-
ravo ona žena za koju kazivač misli da jest. Pogotovu je time do-
veden u pitanje odnos između realnoga i psihološkoga, odnosno
imaginarnog: kazivač na osnovi zvukova (koji *u dalj tamnu hrle*)
zaključuje da je žena zabavljena mislima o nekome i prožeta lju-
bavlju za nekoga; budući, međutim, da on sve to ne gledajući vidi,
njegovo je tumačenje onoga što čuje problematično. Drugim riječi-
ma, dobivamo slijedeću situaciju: realno je samo ono što se kaže
u prvoj strofi, sve drugo je samo kazivačeva pretpostavka i slutnja.
A upravo u toj prvoj strofi nalazimo najmanje podataka i iz nje o
cijeloj stvari saznajemo ponajmanje.

Vrijedno je zapaziti kakav je tu položaj kazivača, odnosno lir-
skoga subjekta. Taj je položaj, naime, u najmanju ruku dvojak. Na
jednoj strani, kazivač je sudionik u zbivanju, on je jedan od ele-
menata pjesme, jedan od njezinih likova. Kao takav, on je različit
od autorove osobe (koliko god da mu je blizak), jer je *Ja* u ovakvo-
me slučaju potpuno ravnopravno eventualnome *On*. Kazivač je,
dakle, u ovome smislu, ravnopravan svim drugim aspektima pje-
sme. S druge strane pak, on ima i specijalan položaj, i to upravo
zbog situacije koju smo maloprije opisali. On, naime, nekako stoji
i izvan opisanoga zbivanja, jer je to zbivanje prelomljeno kroz nje-
govu svijest, kroz njegove misli i osjećaje. On, dakle, ima sličnu
funkciju kao u prozi tzv. *nepouzdana pripovjedač*. Samo, u prozi
smo obično u prilici da se uvjerimo kako je stajalište pripovjedača
tek jedno od mogućih stajališta o prikazanome zbivanju; ovdje nam
se, međutim, nudi sugestija kako je kazivačevo stajalište ujedno i
jedino. Zbog prirode lirskoga govora, naime, ovakve iskaze uvijek

shvaćamo kao neku vrst cjelovita a kondenzirana prikaza ljudskog iskustva, koji upravo na sugestivnosti temelji svoju logičnost i prihvatljivost. Kazivač je ovdje, dakle, i sudionik zbivanja i njegov izvor. Potrebno je sada promotriti sredstva kojima je takav njegov položaj ostvaren.

2.

Opazili smo dosad da se na jednome mjestu u pjesmi, na početku druge strofe, posebno i eksplicitno ukazuje na ulogu kazivača i na to da ono što dalje slijedi nije opis stvarne situacije, nego opis njegovih misli ili slutnji, ili, ako hoćemo, njegova stanja. Na taj nam se način pjesma nekako sama od sebe podijelila na dva dijela, gdje prvi dio čini prva strofa, a drugi ostale dvije. Pogledamo li, međutim, pažljivije — a to možemo učiniti istom onda kad smo pjesmu dokraja pročitali i dobro razumjeli prvi sadržajni njezin sloj — uvidjet ćemo da takvo njezino dijeljenje nije posve opravdano, da se, naime, podjela o kojoj je riječ ne zbiva naglo i iznenada, jednim potezom, nego da do nje dolazi nešto drugačije. Na jednoj strani, to je raslojavanje pripremljeno još prije početka druge strofe; na drugoj strani, to mjesto ne predstavlja granicu, nego se podjela zbiva i dalje, kroz cijelu pjesmu. Razlika između onoga što kazivač vidi i osjeća i onoga što se zbiva, u pjesmi se neprestano ističe; podjela na ta dva elementa upravo je onaj princip na kojemu je pjesma i zasnovana. Jednostavnije govoreći, kroz cijelu se pjesmu dosljedno provodi opozicija između dvaju elemenata: između kazivača i njegova duševnog stanja na jednoj strani i izvanjskih elemenata na drugoj, onih elemenata koji kazivačevo stanje izazivaju. To da su kazivačeva stanja posljedica izvanjskih zbivanja ne kaže se, međutim, eksplicitno, što još više pojačava dojam enigmatičnosti.

Podrobniji pregled svake od strofa pokazat će nam da se svaka od njih sastoji od dvaju prilično jasno odvojenih elemenata, pri čemu jedan od njih spada u sferu kazivačeve svijesti a drugi u sferu vanjskoga svijeta, s tim da njihov omjer nije uvijek jednak. Svaki od njih predstavlja, uz to, i gramatički i smisaono zasebnu rečenicu. Na razini doslovnoga smisla sfera kazivačeva duha i vanjskoga svijeta nikada se ne prepleću, nego do prepletanja dolazi tek na nekoj drugoj, višoj razini, koja međutim spada u domenu dojmova što ga pjesma ostavlja na čitatelja, a ne u domenu njezine strukture, niti uopće doslovnoga teksta.

Pogledajmo: u prvoj strofi prva dva stiha govore o kazivaču, a druga dva o ostalome. Iz prvih dvaju stihova saznajemo gdje je kazivač i kako se osjeća; treba se podsjetiti da u tome trenutku još ne znamo ništa o tome ni čija je soba ni kakav je kazivačev odnos prema njoj, a da ponešto od toga nećemo pouzdano saznati sve do kraja. Drugi dio strofe predstavlja neku vrst objašnjenja prvoga

dijela, ali je ono nepotpuno i otvoreno: činjenica da se kazivač ne usuđuje ući u sobu ne proizlazi logično iz tvrdnje da se u sobi nešto čuje i osjeća; takvim odnosom dvaju dijelova strofe postiže se dojam nezvjesnosti. U drugoj strofi samo prvi stih govori o pripovjedaču, a ostala tri govore o onome što se zbiva u sobi. Dijelovi su opet slabo povezani; točnije, povezani su oni na kompliciran način: ne samo da ono što se u sobi događa ni na koji način ne objašnjuje zbog čega to kazivač ne gledajući vidi, nego je jasno da se tu radi o kazivačevoj slutnji, pa dva dijela strofe više nisu suprotstavljena, nego kao da jedan iz drugoga nekako proizlaze, premda ne proizlaze uopće; dojam nedorečenosti opet je tu. Napokon, u trećoj strofi, situacija je slična, premda je redosljed obrnut: tu se najprije govori o zbivanjima u sobi, a onda o onome što kazivač sluti i osjeća. Veza između dvaju dijelova opet je vrlo složena. Naime, u prva dva stiha riječ je o zvucima koji kao da doista objektivno dolaze s klavira i hrle u daljinu. U druga dva stiha pak, kazivač nešto čuje, pa to kao da stvara vezu između dvaju dijelova. To što on čuje, međutim, nije nešto što bi se doista moglo čuti: krila duše mogu, dođuše, biti metaforički sadržana u glazbi glasovira, ali to je opet nešto što spada u kazivačeve dojmove. Na taj su način nejasna ne samo druga dva stiha, nego je i realnost onoga što se govori u prvim dvama stihovima ozbiljno dovedena u pitanje.

Kao što se vidi, pjesma se u svakome svome pojedinom dijelu — u gradnji svake od strofa — podvrgava istome onom principu kojemu je podčinjen i sam njezin sadržaj, naime oslanjanju na dvije podjednako nestvarne veličine: na kazivačevu psihu i na realni svijet koji je kroz tu psihu prelomljen. Prelomljen je on, međutim, što je osobito važno, pa zato treba ponoviti, već unutar same pjesme, unutar njezina sadržaja, a ne u onome smislu u kojemu svaka lirska pjesma predstavlja neki sadržaj prelomljen kroz svijest lirskog subjekta: ovdje to prelamanje ima bitnu konstitutivnu ulogu i dio je strukture pjesme.

To je, ipak, samo jedan aspekt. Taj princip, naime, vrijedi ne samo za odnos među stihovima u strofi, nego također i za odnos među strofama u pjesmi. I one su, doista, raspoređene tako da pridonose onome temeljnom dojmu na kojemu pjesma u svome sadržaju, kao cjelina, inzistira. Pogledamo li bolje, uvidjet ćemo da među strofama u pjesmi postoji neka simetrija, točnije, da postoji simetrija među njezinim ključnim elementima. Vidljivo je to na dvije razine: na razini odnosa među strofama u užem smislu, i na razini odnosa među ključnim točkama, naime početkom i krajem pjesme. Ogledajmo najprije prvu razinu. Očigledno je da prva i posljednja strofa imaju nešto jači semantički naboj, jer su u njima sadržani oni elementi koji pjesmi daju težinu: iz njih se saznaje gdje je i što osjeća lirski subjekt, što se s njime zbiva i zašto je to tako. Središnja strofa, u tome smislu, predstavlja na neki način objašnjenje drugih dviju, onaj centar oko kojega rotiraju značenj-

ske vrijednosti sadržane u prvoj i posljednjoj strofi. Zbog toga je ona i građena na nešto drugačiji način, u njoj je odnos subjekta i okoline, vidjelo se, drugačiji, ona se podvrgava drugačijem gradbenom i sadržajnom načelu, jer je gotovo sva posvećena ženi u sobi. Ona, međutim, nije zbog toga ništa manje važna: već smo upozorili da se u njoj zbiva onaj tako važan preokret koji objašnjuje cjelinu i daje snagu sadržajima ostalih dviju kitica: u njoj postaje jasno koliko važnost imaju kazivačeve slutnje. Ta je strofa zbog toga strukturno središte, onaj oslonac vage na kojemu su obje strane ujednačene.

Prva i posljednja strofa građene su na posve sličan način — i to je druga razina simetričnosti, naime uravnoteženost jakih mješta — jer se jedna prema drugoj odnose kao slike u zrcalu prema tijelu koje odražuje: ono što su u jednoj od njih prva dva stiha, u drugoj su druga dva, i obrnuto. U prvoj strofi prva su dva stiha o kazivaču, a druga dva o zbivanjima oko njega; u posljednjoj kitici prva su dva stiha posvećena vanjskome svijetu, a druga dva na vrlo intenzivan način govore o kazivačevim slutnjama. Takvom je strukturom, uravnoteženom do krajnjih mogućnosti, postignut onaj dojam na kojemu cijela pjesma inzistira, naime dojam odsutnosti svakoga rješenja i potpune neizvjesnosti.

Taj dojam, međutim, nije plod samo pobrojanih elemenata, nego njega treba zahvaliti još jednome dodatnom aspektu: aspektu koji bi se, u nedostatku boljega termina, mogao nazvati aspektom gradacije. Premda su, naime, elementi pjesme međusobno uravnoteženi na način koji je do sada opisan, gradaciju je ipak moguće uočiti na dvije razine, kao dvije važne linije u pjesmi. Jedna je od njih linija sadržaja u užem smislu riječi, dok je druga linija onoga općeg dojma — dojma zagonetnosti — što ga sadržaj u odnosu s ostalim elementima pjesme izaziva. Na razini sadržaja, tako, iz stiha u stih i iz strofe u strofu sve jači biva intenzitet početne situacije: kazivač se na početku ne usuđuje ući u sobu i u daljnjim se stihovima navodi sve više i više razloga koji ga u tome priječe: pjesma se sve više i više približava objašnjenju kazivačeva straha, a da to objašnjenje na kraju ipak u potpunosti ne pruži. S druge opet strane, na drugoj razini, pojačava se dojam zagonetnosti, jer tobožnje navođenje novih razloga za kazivačev strah zapravo ne objašnjuje situaciju; ti su razlozi u sve većem raskoraku s intenzitetom osjećaja, a to situaciju čini još težom i napetijom. Zbog toga razrješenje i može doći u obliku jedne sasvim enigmatične formulacije u kojoj je komplicirana i metafora (*krila duše*) i osnovni sadržaj (*nekog grle*), te tako dojam tajanstva postiže vrhunac.

Spomen načina na koji je završetak pjesme formuliran logično nas uvodi u bavljenje jednim drugim važnim aspektom pjesme, naime aspektom stila u užem smislu riječi. Samo se po sebi razumije da je taj aspekt u najužoj vezi sa sadržajnim, pa je, dakle, s njime

sukladan: koliko, naime, sadržajni elementi određuju način služnja jezikom, toliko je s druge strane — pogotovu u ovako kratkome tekstu — sam sadržaj u najvećoj mjeri određen upotrebljenim stilskim sredstvima; ona su, moglo bi se reći, jedini put kojim se do sadržaja uopće i može doprijeti, i to ne samo do sadržaja poetskog, nego i sadržaja doslovnoga. U ovakvome sastavku, naime, jedva da ima ičega što nije stil, jedva da ima ičega što bi udovoljavalo normi, jer je sve specifična devijacija.

Prvi element na kojemu se u analizi stila treba zaustaviti svakako je izbor riječi, dakle aspekt morfonostilematički u nešto užem smislu. Već i običan pregled, naime, pokazuje da je taj izbor vrlo snažno usmjeren, i to tako što je obilježen istom onom težnjom k tajanstvenosti i gubljenju kontura koja je karakteristična i za sadržaj. Opazit ćemo tako da se na veoma važnim mjestima nalaze neodređene zamjenice, pa one u velikoj mjeri pridonose stvaranju općega dojma. Već u prvoj strofi, tako, u sobi nas kazivač stoji *nešto slatko miri*. Taj neodređeni oblik izravno nas uvodi u atmosferu pjesme, jer podcrtava neobičnost situacije i svraća pažnju na činjenicu da se još ne zna komu je sve to upućeno, ni što kazivač može dalje očekivati, jer je neizvjesno na koga se odnosi ono *tvoje sobe*. Neodređena zamjenica javlja se i na drugome jednom važnom, ako ne i važnijem mjestu: krila duše one žene u sobi *neko-ga* grle. Upravo ta otvorenost, neodređenost objekta podvlači atmosferu, otvara putove različitim značenjima pjesme i daje ton njezinome završnom akordu. To je utoliko izrazitije, a i važnije, zato što je neodređena zamjenica ovdje objekt u rečenici u kojoj subjekt, predikat i priloška oznaka imaju neobično velik semantički intenzitet: krila duše toga nekog grle žestokom strašću. Raskorak između relativne poznatosti prirode i intenziteta ženinih osjećaja i nepoznatosti osobe kojoj su oni upućeni stvaraju procijep, stvaraju onaj prostor što ga mora ispuniti čitateljevo sudjelovanje. Upravo tome ispunjavanju, čitateljevu nagađanju o čemu je riječ, dojam zagonetnosti duguje svoju izdržljivost.

Uočimo li važnost neodređenih zamjenica, one će nas dovesti i do drugih riječi i oblika kojima je povjereno izražavanje nejasnosti, neodređenosti i slutnje. Uvidjet ćemo tada da oni *zvuci zamirujući* imaju upravo takvu ulogu. Glagolski prilog od kojega je ovdje načinjen pridjev ima zadaću da naglasi kako je riječ o zvucima koji se gube i nestaju (premda malo dalje hrle u daljinu), ostavljajući u prvi mah otvorenim pitanje zbog čega do toga dolazi. Oblik predstavlja neku vrst neologizma, pa je u svezi s njime dobro primijetiti druge dvije stvari: prvo, da je taj oblik upotrijebljen u sprezi s druge dvije riječi sličnoga zvuka, da mu je pridana onomatopejska funkcija, te da, na neki način, zvučno odslikava klavirske akorde (*zvone zvuci zamirujući*); nije, svakako, bez važnosti ni to što četverosložna riječ dolazi nakon dvije dvosložne, pa tako i zvučno oponaša

gubljenje posljednjega akorda. Druga je zanimljiva stvar da to nije jedini neologizam u pjesmi, nego da treba opaziti i ono *slatkočujnu* što je svakako sinonim za »milozvučno«. I ta je riječ uzeta onomatopejski, jer kao pandan riječi *žalobitu* također oponaša zvuk klavira. Ali, potrebno je u vezi s njome reći još dvoje. Prvo, ona se svakako veže uz pridjev *slatko* u prvoj strofi, jer mu je dovoljno blizu. Drugo, ne javlja se ta riječ samo u pjesmi *Na pragu*, nego je nalazimo i drugdje, a najizrazitije u pjesmi *Spominjanje* iz iste, 1875. godine. Ondje se, naime, veli kako pjesnikova draga ima *slatkočujno nujan glas*;² tu su dakle skupa upravo one riječi koje se u pjesmi *Na pragu* i rimuju. Ta nam činjenica otkriva dvoje: prvo, da pridjev *nujan* ide Jorgovaniću uz opise akustičkih senzacija; drugo, da obje riječi predstavljaju neku vrst termina, jer je u pjesmi *Spominjanje* atmosfera melankolična kao i u pjesmi *Na pragu*.

Nego, ima još riječi koje podcrtavaju tajnoviti ugođaj u ovoj pjesmi. Nećemo tako moći da ne opazimo kako je melodija *žalobita*, a da njezini zvuci lete *daleko u dalj tamnu*. Etimološka figura uzeta je ovdje zato da bi se naglasila neodređenost i udaljenost mjesta gdje boravi onaj koga grle krila ženine duše. Ta je daljina uz to i *tamna*, dakle opet puna slutnja, neodređena, a možda i opasna. Uz to, valja se prisjetiti da je i sama osoba koja se nalazi u daljini uvedena u pjesmu jedinom riječju i to neodređenom zamjenicom, a u sprezi s nizom drugih riječi koje naglašavaju nejasnost.

Tako nam se sada ukazuje potreba da izbližega ogledamo kraj pjesme, rasprostiranje njegove slikovitosti i principe na kojima je ona zasnovana, a s time u vezi i potreba da izvidimo kako je inače sa slikovitošću u ovome sastavku. Učinimo najprije ovo drugo, jer je jednostavnije. Na prvi je pogled očito da slikovitost pjesme u smislu stilskih sredstava, pjesničkih ukrasa, nije osobito bogata. Paradoksalno, pjesma *Na pragu* zasniva se više na doslovnim nego na prenesenim značenjima, dok cjelinu svoje slikovitosti zasniva na učinku cjeline teksta; ne, dakle, na metaforičnosti, nego više na simboličnosti. Zato se u pjesmi može registrirati tek pokoji neobičan epitet, ali nijedna prava slika, sve do završnih stihova, kad se pojavljuje jedna ali iznimno snažna i upečatljiva slika, koja svojom osamljenošću, a i svojim sastavom, još snažnije djeluje i daje pjesmi poantu. Riječ je dakako o *krilima duše* iz pretposljednjeg stiha.

Složenost je te slike višestruka. Kao najizrazitiji njezin element pojavljuje se činjenica da *tertium comparationis* nije jasan: nije, naime, lako odgovoriti što bi mogla biti *krila duše*. Ako bi se pod

² Evo stihova:

Njen slatkočujno nujan glas
Napominje mi san
U ovaj kasni noćni čas; —
I ja sam žalostan

(stihovi 5—8)

Citirano prema spomenutomu Benešićevu izdanju *Ukupnih djela*.

tim podrazumijevale misli ili osjećaji (npr. ljubav) onda pojednostavnjivanje slike ne pridonosi njezinoj jasnoći, jer je rezultat opet slika: treba, naime, u tome slučaju razumjeti da se ženine misli nekim bave. Ali, s obzirom da se misli tim nekim bave tako da ga grle, onda valja pretpostaviti da su misli ispunjene ljubavlju prema tome čovjeku. To, međutim, nije moguće verificirati, pa slika ostaje otvorena, jer je svako njezino razrješenje opet slika koju iznova treba razrješavati. Kontekst slike, međutim, još više komplicira stvar: kazivač, naime, *čuje* kako krila duše nekoga grle. Ako su krila duše misli ili osjećaji, onda nije jasno na koji ih je način uopće moguće čuti; potrebna je zato intervencija još širega konteksta. I doista, sve je to rečeno u najužoj vezi sa svirkom na glasoviru, pa se može pretpostaviti da su u muzici (jer žena je ta koja svira) sadržana krila duše o kojima je riječ. U tome se slučaju opet postavlja nekoliko pitanja. Najprije, kakav je odnos između duše i glazbe: na koji, naime, način glazba postaje sredstvo kojim se može tako upravljati da ona nekoga grli. Nadalje, kakva je veza između glazbe i onoga koga ona grli: može li on za to znati i dopire li glazba i do njega, kad već hrlj *daleko u dalj tamnu*. Napokon, kakav je odnos kazivačev prema svemu tome: kako on uspijeva samo iz glazbe sve to razumjeti. Kao što se vidi, stvar, čini se, uopće i nije razrješiva, slika je načinjena tako da ostavi otvorene putove za razna tumačenja od kojih nijedno neće biti potpuno ni samo sebi dovoljno nego će se morati neprestano uzimati u obzir sva odjednom.

Ali, tok pjesme koji vodi prema tome završnom akordu sav je obilježen njegovim pripremanjem. To se, osim po onome o čemu je već dosad bilo riječi, može opaziti po još dva važna aspekta: jedan je od njih način služenja stihom, a drugi način gradnje rečenice. Stih je u pjesmi deveterac 5+4 ne sasvim pouzdane intonacije; cezura se na jednome mjestu (u drugome stihu) lomi. Korisno je, međutim, opaziti kako je sa sadržajem prije i poslije cezure. Zanimljivo je da u prvome članku od pet slogova uvijek imamo takvu cjelinu koja nije smisaono cjelovita, nego predstavlja tek pripremu za ono što će biti rečeno u drugome, kraćem članku. Taj drugi članak zapravo sadrži glavninu onoga što se pojedinim stihom željelo reći. Pogledajmo: u prvome stihu najvažnije je to da kazivač stoji ispred sobe one osobe kojoj se obraća, a to se kaže upravo u drugom članku. U drugom stihu prvi članak završava s *nešto*, a tek drugi članak otkriva da nešto *slatko miri*. U drugoj strofi to je također vidljivo; primjer su za to prvi, drugi i treći stih, dok u trećoj strofi svi stihovi nastaju upravo po tome načelu: informativna vrijednost drugoga članka daleko je veća od informativne vrijednosti prvoga, pa je zato kraj stiha uvijek jako naglašen semantički.

U najužoj je vezi s time i drugi aspekt. Nalazimo, naime, za ovako kratak tekst, razmjerno velik broj sintaktičkih inverzija:

logički je redosljed preokrenut, zacijelo opet zato da bi ono što je važnije došlo u drugi dio rečenice i tako jače djelovalo. Pogledajmo: već je prvi stih i prva rečenica u njemu građena na inverziji (logično bi bilo: »stojim na pragu tvoje sobe«, što čak i metrički odgovara); ako su *zvuci* i *zamirući* i zamijenili mjesta radi rime, to se ne može reći za treću strofu u kojoj je sve građeno na inverziji upravo zato da bi najjači elementi došli na kraj, što znači u rimu i na kraj rečenice. Inverzija, dakle, kao i tretman stiha stoji u najužoj vezi sa sadržajem pjesme i s njezinim ugođajem; dakle, ovi elementi snažno sudjeluju u stvaranju toga ugođaja.

Kao što se vidi, svi slojevi pjesme kojima smo se dosad pozabavili podjednako pridonose jednome istom cilju: stvaranju stanovite atmosfere, slikanju jednoga duševnog stanja i opisu položaja lirskoga subjekta. Sada nam se postavlja pitanje što znači to duševno stanje, ta atmosfera i takav položaj subjekta.

3.

Budući da nam je dosadašnja analiza pokazala u kojoj je mjeri pjesma *Na pragu* složena i kako se razni njezini aspekti granaju u različitim smjerovima, nećemo ni pravo njezino značenje, njezin smisao, moći gonetati jednoznačno. Zadaća nam je, zato, naznačiti one tematske krugove koji se, na osnovi onoga što smo dosad utvrdili, mogu očitati u temeljima pjesme; da, dakle, skiciramo moguća njezina tumačenja. Ta će se tumačenja razlikovati po stupnju odnosno razini simbolizacije koju podrazumijevaju.

Prva je od tih razina ujedno i najjednostavnija, najbliža doslovnosti, premda se ni tu ne radi o pravome doslovnom značenju; zašto o takvome značenju ni ne može biti govora, već je pokazano. Na toj se razini pjesma može razumijevati tako kao da se u njoj govori o osjećaju neuzvrćene ljubavi i duševnim stanjima u vezi s time. U tome bi slučaju onda trebalo razumjeti da kazivač, lirski subjekt, našavši se u neobičnoj situaciji, odjednom postaje svjestan sve tegobnosti svojega položaja: u jednome trenutku njemu se otkriva dubina osjećaja žene u sobi prema nekome drugom, a otkriva mu se i beznadnost vlastita položaja i neuzvrćenost emocija. Takav ishod, međutim, on je već i otprije morao naslućivati, pa se zato nije ni odvažio da uđe u sobu. Moglo bi se, ako izaberemo takvo tumačenje, dalje raspravljati o tome ne govori li pjesma možda i o ljubomori čovjeka koji polaže neko pravo na ljubav žene u sobi: u tome bi slučaju bilo shvatljivo zašto on tako jasno razumije što ona to glazbom izriče. Za koju god varijantu da se odlučimo, morat ćemo razumjeti kolika je složenost značenja što ih ovakvo tumačenje otvara. Neće, naime, biti dovoljno da kažemo samo to da se radi o neuzvrćenoj ljubavi, budući da svi ele-

menti koji su u pjesmu uključeni, sav njezin značenjski potencijal, upućuje na to da cijela situacija ima daleko šire implikacije. Ljubav tu, drugim riječima, nije samo ljubav, nego ima i sudbonosne dimenzije, prije svega u tome smislu da njezin ishod otkriva lirskome subjektu daleko važnije stvari o njemu samome i o ljubavi uopće (njegova plaha ljubav prema ženinoj strasnoj). I tu će, dakako, onda biti važan i simbolički aspekt.

Još je on važniji na drugoj razini, kod drugoga tumačenja. Može se, naime, zamisliti da u pjesmi i nije opisana stvarna situacija, nego san ili vizija u kojoj se kazivaču na kondenziran način simbolički otkriva suština vlastitoga osjećaja. Za takvo tumačenje nema u tekstu mnogo potvrda, ali nema niti nečega što bi mu stajalo na putu. Ipak, ima nešto što kao da snažno podupire takvu pretpostavku. To je činjenica da je pjesma pisana u prezentu: upravo on, možda, pokazuje da se ne radi o zbiljskome zbivanju, nego o simboličkom. Da je, naime, riječ o nekome kazivačevu doživljaju, bilo bi zacijelo upotrebljeno neko od prošlih vremena; zbivanje bi i tada zadržalo svoju simboličnost, ali bi ona bila uglavnom jednosmjerna, onako kako smo pokazali tumačeći pjesmu na prvoj razini. Izrečena u prezentu, radnja zadobiva univerzalnost: ili se događa upravo sada, ili je toliko važna da se događa uvijek, barem za kazivača. I doista, tu se treba prisjetiti da su prezentom uvijek izrečeni sadržaji za koje se smatra da imaju univerzalno značenje (npr. gnomički); s druge strane, upravo je prezent vrijeme kojim se pripovijedaju snovi i vizije, uopće ono što čovjek nije proživio u zbilji, nego samo u svijesti («Sanjao sam da stojim na pragu tvoje sobe i ne usuđujem se ući; čujem gdje netko svira i osjećam miris, a ne znam što je to»). Odlučimo li se za takvu mogućnost, trebat će sve neodređenosti u pjesmi (one koje se tiču vremena, mjesta, položaja kazivača, podrijetla osjetnih senzacija itd.) razumjeti kao nešto tipično za san. San će, međutim, rekli smo, zadržati i simbolično značenje, pa će se ono time i povećati. Ipak, ono će u nekome smislu biti i manje, jer pjesma u takvome slučaju predstavlja naknadno pripovijedanje doživljaja, pa dakle i njegovu racionalizaciju; ona je možda pripovijedanje sna žen iz sobe. Status cijeloga simbola bit će zato drugačiji nego u prvome slučaju.

Napokon, na trećoj razini, u trećem tumačenju, bit će stupanj simboličnosti ponajveći, premda karakter te simboličnosti neće biti pose isti kao u prva dva slučaja, nego će ona s jedne strane biti jednostavnija, a s druge opet i složenija. Može se, naime, zamisliti da pjesma i ne predstavlja opis nekoga pjesnikova zbiljskog doživljaja, pa ni opis doživljaja lirskog subjekta, nego je stvorena, izmišljena samo zato da bi se dočarala jedna atmosfera, onaj dojam neizvjesnosti, iščekivanja i strepnje o kojemu smo dosad već toliko govorili. U tome slučaju onda nije važna sama situacija, ono što se u pjesmi zbiva, nije sadržaj ono što se čitatelju želi saopćiti,

pa nije važan čak ni sam lirski subjekt, nego je takav sadržaj izabran zato što on najbolje pridonosi stvaranju rečenoga dojma; njega je, dakle, u principu, mogao izazvati i nekakav drugačiji sadržaj. Riječ bi tu, dakle, bila o nekoj vrsti eliotovskoga objektivnog korelativa *ante litteram*.³ U slučaju takvoga tumačenja, morat će se našem ranije iznijetom opažanju o sukladnosti stila i sadržaja staviti neke ograde. Pri takvom tumačenju, naime, stil i sadržaj postat će pojmovi posve istoga reda, jer će i sadržaj predstavljati stil, točnije, stilem, način da se stvori dojam o kojemu je riječ. Upravo je zato takvo čitanje pjesme i složenije i jednostavnije od prvih dvaju. Jednostavnije je ono zbog toga što se u njemu, jednim jedinim zahvatom, pjesma tumači jednoznačno te se ukida potreba za daljnjom raščlambom: shvaćamo da su sadržaj i stil isto, da nije važno o čemu je u pjesmi riječ nego tek dojam što ga ona izaziva, pa samo registriramo sredstva kojima se to postiže. Složenije je pak takvo čitanje zbog toga što nam u njemu sredstva kojima je atmosfera stvorena naglo počinju izmicati, pa prestaje biti jasno što čemu služi; pogotovu zato što takvo tumačenje ima i obavezu da objasni kakva je to atmosfera koju pjesma kreira, a upravo to kao da nije dokraja moguće.

Naša nam analiza ne daje mogućnosti da se opredijelimo za jednu od ovih varijanata. Dapače, čini se da bi izabrali jednu zapravo bilo pogrešno. Pjesma, naime, i jest napisana tako da dopušta svako od navedenih tumačenja, ona na sva ta tumačenja — a zacijelo i na neka koja nismo pobrojali — računa, i upravo na njima zasniva svoju snagu.

Tako se sada postavlja pitanje odakle takav sadržaj, takav temeljni stav i takva intencija koju nalazimo u ovoj pjesmi, na što se oni oslanjaju i gdje im je tradicijska podloga; kako je Jorgovanić uspio na tako složen način progovoriti u epohi o kojoj imamo sasvim drugačiju predodžbu. Postavljaju nam se, dakle, dva temeljna pitanja: prvo, kakav je odnos pjesme *Na pragu* i ostatka Jorgovanićeva opusa; drugo, kakav je odnos pjesme i odnos toga opusa prema hrvatskoj lirici onoga doba i zbivanjima u suvremenoj europskoj poeziji. Samo se po sebi razumije da ćemo odgovore na ta pitanja ovdje moći tek sumarno skicirati.

Pažljiviji pregled Jorgovanićeva nevelikog opusa (ali ipak znatnog s obzirom na dob u kojoj je umro) pokazuje da u njemu nisu posve rijetka takva djela koja inzistiraju na opisu stanja i situacija koje nisu uobičajene, na relaciji subjekta i nekih izvansubjektivnih sila i pojava koje su tajanstvene ili posve neobjašnjive. Nije našem pjesniku bilo strano bavljenje mističnim i fantastičnim kao

³ U eseju o *Hamletu*, Eliot ovako definira objektivni korelativ: »Jedini način da se izrazi emocija u umetničkoj formi jeste da se nađe 'objektivni korelativ'; drugim rečima, grupa predmeta, izvesna situacija, lanac događaja, koji bi predstavljali formulu te određene emocije; i to tako da kad su dati spoljni faktori, koji moraju da se završe u čulnom iskustvu, emocija se neposredno evocira.« Kurziv Eliotov; citirano prema T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Beograd 1963.

glavnom temom djela. Takva je težnja, međutim, izrazito češća u njegovim proznim ostvarenjima (novelama) negoli u lirici. Nekoliko njegovih novela i ima fantastični sadržaj,⁴ koji se po mnogim svojim osobinama veže uz tradiciju romantične fantastičke pripovijesti na tragu Hoffmanna ili Poea. Objašnjenje za tu pojavu razmjerno je lako dati pozivajući se na tradiciju hrvatske književnosti do Jorgovanića. Novija je naša lirika, naime, do sedamdesetih godina već bila stvorila neku svoju tradiciju koja je zahvaćala sve bitne aspekte djela. Kreirala je ona tako jedan krug tema, motiva, upotrebljivih stihova i oblika, stvorila pjesnički jezik i metaforiku, te neku opću orijentaciju koja zahvaća položaj lirskoga subjekta u pjesmi, odnos prema svijetu i prema čitatelju, stupanj eksplicitnosti iznijetih ideja itd. Sve se to onda logično nametalo svakome pjesniku koji bi odlučio napisati lirski sastav. Hrvatska proza pak u Jorgovanićevo doba gotovo da još uopće nema tradicije: postoji tek veći broj romantičnih novela, roman je (povijesni) istom nastao, realizam se praktički još nije ni pojavio, a produkcija je razmjerno siromašna.⁵ Prozaiku su zato u to doba odriježene ruke pa on svoju tradiciju mora stvarati sam, tražeći oslonce izvan vlastite nacionalne literature. Nije zato čudno što je Jorgovanić u prozi izabrao put koji je najviše odgovarao njegovu temperamentu, pa tako postao i autorom prvih fantastičnih pripovijesti u hrvatskoj književnosti.

Kad se pak, uviđajući to stanje, odlučimo još minucioznije usporediti njegovu liriku s njegovom prozom, opazit ćemo da se stav sličan onome u pjesmi *Na pragu* javlja i u prozi i u lirici, samo na različite načine. U prozi se on, naime, ponekad pojavljuje kao glavna tema, kao jedini sadržaj, pa o fantastičnome karakteru Jorgovanićevih novela ne može biti sumnje: po tome ih je ključu jedino i moguće razumijevati.⁶ U lirici se pak proplamsaji takvoga stava — upravo zbog spomenutoga diktata tradicije, tj. čitateljeva očekivanja — javljaju tek kao naznake, najčešće na stilskome nivou. Tako ponegdje nalazimo namjerne nejasnoće u odnosima među stilskim elementima pjesme, težnju da se uhvati neka naoko svakodnevna, a zapravo neobična situacija bremenita značenjem i slutnjom. Takve su pjesme npr. već spomenuto *Spominjanje*, pa *Na rijeci*,⁷ a osobito *Smrt*. U ovome se posljednjem djelu, tako, samo po naslovu može zaključiti o čemu je riječ, jer pjesma sama ne daje dovoljno podataka; još točnije, upravo u napetosti između sadržaja i naslova, u činjenici da naslov nameće sadržaju jedno osobito tumačenje,

⁴ V. o tome u veoma korisnom radu Miroslava Šicela *Pripovijetke Rikarda Jorgovanića (prilog poetici hrvatske novele sedamdesetih godina prošlog stoljeća)*, »Croatica« 1, Zagreb 1970, gdje je, između ostaloga, data i analiza odnosa Jorgovanićeve proze prema realizmu.

⁵ O tome v. Antun Barac, *Hrvatska novela do Senoine smrti*, Rad JAZU 290, Zagreb 1952; Aleksandar Flaker, *Hrvatska novela i Turgenjev*, u knjizi *Književne poredbes*, Zagreb 1968.

⁶ Usp. pripovijesti *Ljubav na odru*, *Dada*, *Stella raiva* i druge.

⁷ Ima ih još, npr. *Drvo ljubavi*, *Borba*, te osobito *Ti plačeš*.

različito od uobičajenoga, i leži glavna snaga te pjesme.⁸ U Jorgovanićevoj su lirici, ipak, takve pjesme razmjerno rijetke, ali se u drugima, naoko posve tradicionalnima, mogu pronaći slične naznake.

To nas dovodi do drugoga važnog aspekta, naime do odnosa ove pjesme i Jorgovanićeve lirike uopće prema tradiciji na koju se ona oslanja. Odmah je potrebno reći da tradicija igra u njoj neobično veliku ulogu, da u toj lirici, zapravo, traje neprestana borba između onoga što Jorgovanić želi reći i sredstava koja mu tradicija u tu svrhu nudi. On je, naime, očigledno težio da se u tu tradiciju uklopi, da je poštuje i nasljeđuje, ali mu vlastiti talent, ili možda književne simpatije na strani, sugeriraju drugo. Zbog toga u njega najčešće dolazi do dva tipa odnosa prema tradiciji. U jednim su slučajevima stilska sredstva poznata iz tradicije upotrebljena za izražavanje sadržaja kakvih ta tradicija uopće ne poznaje. Tako u pjesmi *Smrt* imamo u prvim dvjema strofama sasvim preradovićeovski ugođaj koji treba zahvaliti i desetercu i načinu na koji je prikazana večer u prirodi. U trećoj pak strofi nastaje zaokret, pa se pokazuje da sve to služi dočaravanju jednoga ne posve uobičajenog motiva i iskazivanju stava dotad posve neznanoga u nas. U drugim opet slučajevima, sadržaj koji je tobože konvencionalan biva izražen na način koji hrvatska lirika do Jorgovanića ne poznaje. Tako je upravo u pjesmi *Na pragu*, gdje je, bar u prvome sloju, riječ o neuzvraćenoj ljubavi, ali cijela situacija zadobiva daleko šire implikacije, i to prije svega zahvaljujući upotrebljenim sredstvima. Te implikacije pak gotovo posve izdvajaju takve Jorgovanićeve pjesme iz konteksta suvremene mu hrvatske lirike i svrstavaju ga uz bok onim autorima koji u Europi u to doba već uvelike rade na modernoj lirskoj revoluciji.

Jorgovanićeva je glavna liriska simpatija, doduše, bio Heine (pa tome zacijelo dugujemo i deveterac u pjesmi *Na pragu*), ali su poetske koordinate njegove lirike takve da ga najčvršće povezuju sa suvremenicima — simbolistima i pripadnicima drugih škola koji su — nakon Baudelairea — usmjerili svoje napore upravo slikanju atmosfere, težnji da uhvate zagonetne i teško izrazive, a ipak duboko smislene slutnje i osjećaje. I doista, u onoj mjeri u kojoj su neke od Friedrichovih kategorija kojima se opisuje moderna lirika (ča-

⁸ Evo cijele pjesme:

Sva je narav već zamukla, niema,
Leptir kunja, mala ptica driema,
Bučni potok skrio se pod cvieće,
No on smetat noćnom muku neće.

Što je mene zaboljela glava,
Što mi srdce obilazi strava?
Što mi mutno oko roni suze,
Što mi duši tihi pokoj uze?

Nešto šušti, granje se raztvora,
Biela ruka s granja cviet obara,
Tužno lice sviće usred tmine,
Kako sviće — svitajući gine.

rolija neizrečnoga, diktat metafore, snaga riječi)⁹ primjenljive na suvremenike u Europi, toliko su primjenljive i na pjesmu *Na pragu*. Samo se po sebi razumije da će Jorgovanićeva lirika, zbog specifičnosti nacionalne književnosti u kojoj nastaje (a u kojoj tada caruje romantizam — glavni su autoriteti Šenoa i Harambašić), biti i nešto drugačije usmjerena od suvremenih europskih kretanja, da će njezina težnja k neizrecivome biti manje određena, manje svjesna, pa zato često skrivena i zapretana, ali stoga, onda kad se javi, kao u pjesmi *Na pragu*, utoliko djelotvornija.

U okviru hrvatske lirike Rikard Jorgovanić ističe se kao jedinstvena i samonikla pojava. Već i sama činjenica da u njegovome opusu nalazimo takve pjesme kao što je ova morala bi biti dovoljna da se upitamo i o ostalim njegovim djelima, o kriterijima po kojima smo ih dosad valorizirali i o mjestu što smo ga njihovu autoru dali u povijesti novije hrvatske književnosti.¹⁰ Trebalo je vremena i da Kranjčević bude prepoznat kao izuzetna pojava; premda se Jorgovanić nipošto ne može uspoređivati s njime, možda je došlo vrijeme da i njega bolje razumijemo. Pažljiva revalorizacija — to se može već sada reći — sigurno bi se isplatila.

⁹ Te su karakteristike prazni idealitet, magija jezika, kreativna mašta, razlaganje i izobličavanje, apstrakcija i arabeska itd.; v. Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Zagreb 1969.

¹⁰ Kao izrazito moderan pjesnik prikazan je Jorgovanić u tekstu Ive Frangeša o njemu u *Povijesti hrvatske književnosti*, knjiga 4, Zagreb 1976.
